

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
21. tudományos konferenciája

STÍLUSOK, KORSZAKOK, ÁTMENETEK

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Zenetudományi Intézet
Bartók terem
1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7.

Programfüzet

Budapest, 2024

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
21. tudományos konferenciája

Együttműködő partner:

HUN
REN



BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI
KUTATÓKÖZPONT
ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

**A konferencia megrendezését és a
Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság működését
támogatja:**



A konferenciát szervezi:
Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöksége

Programfüzet:
SCHMIDT ZSUZSANNA

Felelős kiadó:
A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöke

<http://www.mzzt.hu>

Készült:
Budapest, 2024. október

Program

Október 11. (péntek) 14:30–17:30

Bevezető előadás

KOMLÓS KATALIN: A zeneelmélet alaptéziseinek változásai az európai zenetörténetben: az átmenetek folyamatának történelmi léptéke

Elnök: KERÉKFY MÁRTON

CSOBÓ PÉTER GYÖRGY: Egy stílusfogalom anatómiája. Adorno a „kései stílusról”

Szünet

DALOS ANNA: „Forr a világ”. 1936, mint zenetörténeti fordulópont?
K. HORVÁTH ADÉL: „Elegem van a sok »avantgardeából«”. Maros Rudolf utolsó művei
KUSZ VERONIKA: Az ifjú Weiner Leó zenei ideáljai

Október 12. (szombat) 9:30–12:30

Elnök: RICHTER PÁL

GILÁNYI GABRIELLA: A pálos notáció hiányzó láncszeme. Egy újrafelfedezés margójára
VARGA LÁSZLÓ DÁVID: A rezonárium-kommúniók dallamváltozatai. Egy ősi énekes gyakorlat nyomai az órómai és a gregorián hagyományban

Szünet

KACZMARCZYK ADRIENNE: Liszt és az „antizene”
NÓTÁRI TAMÁS: Korszakváltások a *Dichterliebe* értelmezésében: az énekesi megszólaltatás és a zenetudomány kölcsönhatása
VIZINGER ZSOLT: „Felséges füledelet” vagy „lejárta copf-chablon”? Louis Spohr kamaraműveinek pesti recepciója a 19. században

Október 12. (szombat) 14:30–17:30

Elnök: PÉTERI LÓRÁNT

TÓTH EMESE: Kottacímlapok ikonográfiájáról

ILLÉS SZABOLCS: Fordított világ. Barokk művek a századforduló zeneakadémiai zongoraoktatásában

MOLNÁR FANNI: Mindent a szemnek, de mit a fülnek? A századvég historikus balettjei

Szűnet

NAKAHARA YUSUKE: Bartók madrigalizmusai az énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozásokban

SZABÓ BALÁZS: „Mi is hát az a stílus?” Egy fogalom útja Molnár Antal életművében

BOZÓ PÉTER: „A gáláns stílus a dallam és a kíséret anarchiáján alapul...”
Gyakorlati zenetörténet-oktatás a posztcovid korszakban

Október 12. (szombat) 18:00

A 2024. évi Kroó György-díj és -plakett átadása

A díjazottakat laudálja DOMOKOS ZSUZSANNA, a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont igazgatója és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnökségének tagja és VIKÁRIUS LÁSZLÓ, a Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának vezetője

Tatai Nóra (ének) és Szabó Ferenc János (zongora) hangversenye Hamburger Klára, Földes Imre és Somfai László tiszteletére

Műsor:

ALFREDO CASELLA: À la manière de..., op. 17

1. Richard Wagner: Einleitung des 3. Aufzuges
2. Gabriel Fauré: Romance sans paroles
3. Johannes Brahms: Intermezzo
4. Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparation
5. Richard Strauss: Symphonia molestica
6. César Franck: Aria

WOLFGANG AMADÉ MOZART – FRIEDRICH VON HAGEDORN: Die Alte
MODESZT MUSZORGSZKIJ: A klasszikus

MEGYERI KRISZTINA – ALEKSZANDR SZERGEJEVICS PUSKIN: Túcsa

MEGYERI KRISZTINA – SZERGEJ JESZENYIN: Sagané

TORNYAI PÉTER – BERTÓK LÁSZLÓ: Sirató intarziával

BALOGH MÁTÉ – WILLIAM BLAKE: Blake's Tygers

Az előadások tartalma

BOZÓ PÉTER

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet / Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

„A gáláns stílus a dallam és a kíséret anarchiáján alapul...”

Gyakorlati zenetörténet-oktatás a posztcovid korszakban

Az utóbbi években az LFZE Zenetudományi Tanszékének oktatójaként többek között az a feladat hárult rám, hogy a 18. század második felének, illetve a 19. század nagyobbik részének általános zenetörténetébe vezessem be a BA-képzés másodéves hallgatóit – hangszeres zenészek, énekesek, karmesterek, karvezetők és zeneszerzők elég népes csoportját. Vajon mi mindent lehet egyáltalán szóba hozni a zenetörténeti múlt kimeríthetetlen gazdagságából a növendékek ilyen vegyes csapatának, úgy, hogy egy-egy történeti korszakkal 13–14 tanórányi előadás keretében lehet foglalkozni, lehetőség szerint a félév végén valamiféle ismétléssel és összefoglalással, hiszen a hallgatók végső megpróbáltatásként szóbeli vizsga keretében adnak számot tudásukról (vagy annak hiányáról)? Bár nem mondtam le olyan bevett stíluskorszak-megnevezések használatáról, mint a bécsi klasszika vagy a romantika, sőt még olyan szerencsétlen terminusokról sem, mint a *Sturm und Drang* vagy az Újnómet Iskola, a kurzus keretében mindkét félév kezdetén egy-egy teljes óra keretében igyekeztem felhívni a hallgatók figyelmét ezek problematikus voltára. Ugyanakkor néhány éves oktatói tapasztalatom csak megerősített abban a régebbi keletű meggyőződésemben, hogy hiábavaló és szükségtelen próbálkozás olyan körmönfont alternatívákat kiagyalni például a bécsi klasszika terminus felváltására, mint a James Webster által javasolt „első bécsi modernség”. Egyrészt azért, mert a zenetörténet-oktatás legfontosabb célcsoportja – a gyakorló muzsikusok gárdája – továbbra is a hagyományos zenetörténeti kategóriákban gondolkodik. Másrészt a muzikológusok többsége sem igazán mutat hajlandóságot e téren az újításra. Mintha erre utalna, hogy a Donald J. Grout, Claude V. Palisca és Peter Burkholder neve által fémjelzett, amerikai zenetörténeti példatár, a *Norton Anthology of Western Music* 2019-ben megjelent kilencedik kiadása is a régóta bevett korszakolást követi.

CSOBÓ PÉTER GYÖRGY

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Közép-Európai Kutatócsoport)

Egy stílusfogalom anatómiája. Adorno a „kései stílusról”

Az előadás egy elhíresült kategóriának, a „kései stílus” fogalmának ered a nyomába, amely 1926-tól, a Rosé Vonósnégyes egyik hangversenyéről írott kritikájától kezdve szinte végig kísérte Theodor W. Adorno egész zeneesztétikai munkásságát. Adorno – a hol zeneszerzéstanárának, Bergnek, hol Schönbergnek tulajdonított szentencia-

szerű kijelentés nyomán, miszerint egy zeneszerző rangját az adja, hogy fejlődésében elér-e valamiféle kései stílust – különbséget tett az időrendi értelemben vett kései művek, valamint a „magasabb rangú kései stílus” között, mely utóbbi (látszólag) paradox jelenség: a felbomlás produktivitása. Ebben az értelemben R. Strauss vagy Reger kései művei Adorno szemében nem érték el a „Spätstil” kategóriáját. Ennek modelljét Beethoven kései stílusában látta megtestesülni, miközben e fogalom nagyon fontos szerepet játszott számára Schönberg, Mahler vagy épp Hölderlin művészetének tárgyalásában is. A „Spätstilben” tükröződik Adorno zenetörténeti világának felépítése is, ezzel pedig e fogalom nagyon látványosan veti fel általános és különös (minden stíluskategória kapcsán) megkerülhetetlen kérdését, és többek között olyan problémák felé fordítja a figyelmünket, mint a zenetörténeti stílusfogalmak filozófiai és esztétikai előfeltevései; az egy zeneszerzőre szabott fogalom általánosíthatóságának történeti és elméleti határai; kései mű és kései stílus különbsége etc. Előadásomban megvizsgálom e kategória meghatározó gondolati elemeit, a zenei anyag közömbössé válásának gondolatát vagy a „jelenségektől való visszahúzóds”, az „érzektől való megfosztás” és az „átszellemítés” értelmét. Elemzem továbbá a „Spätstil” jelensége mögött tételezett folyamatot, amelyben az esztétikai értelemben vett Egész egykor megkérdőjelezetlen és integráns egységének a disszociációja zajlik, továbbá szubjektum és objektum dialektikája átalakul. Igyekszem értelmezni Adornónak azt a markáns tézisé, miszerint a minden jelentős kései stílusra jellemző törések történet-filozófiai igazság orgánumai. Míndezt azzal a kérdéssel összefüggésben fogom tárgyalni, hogy milyen változásokon ment keresztül ez a fogalom Adorno műveiben az említett frankfurti koncertkritikától a kései nagy műig, az *Esztétikai elméleig*.

DALOS ANNA

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet)

„Forr a világ”. 1936, mint zenetörténeti fordulópont?

1936 Kodály Zoltán alkotói pályájának egyik legtermékenyebb éve. Nem csupán a *Budavári Te Deum* készült ekkor, de olyan jelentős, mind a köz-, mind pedig a zeneéletet megmozgató kóruskompozíciók is, mint *A magyarokhoz*, a *Liszt Ferenchez* vagy a *Molnár Anna*. Ugyanezen év Bartók alkotói útján is csúcsponthoz vezetett: ekkor keletkezett a *Zene híros hangszereke, ütőkre és cselesztára*. Előadásomban – amely elsősorban a korszakolással kapcsolatos módszertani kérdéseket vet fel egy év példájára támaszkodva – arra törekszem, hogy megvizsgáljam: fordulópontnak tekinthető-e az 1936-os esztendő a 20. századi magyar zeneszerzés történetében, s ha igen, milyen értelemben tekinthető annak. Referátumom arra kérdez rá, milyen szempontokat érdemes figyelembe venni egy történetileg-politikailag körülhatárolt időszak (a Horthy-korszak) zenetörténeti korszakolása során. Milyen mértékig befolyásolja a zenei kiindulású korszakolást a mindennapi politika (elsősorban a fasizálódó Magyarország kül- és belpolitikai eseménytörténete), figyelembe kell-e venni jelentős társadalmi eseményeket az értelmezés során (mint például a Liszt-

évfordulót), vagy érdemes csupán tisztán zenei stílusfordulatról beszélni. Kérdésként merül fel az is, járható-e egyáltalán egy olyan zenei historiográfia ösvénye, amely egy év rádiuszát tanulmányozza két nagyformátumú zeneszerző életművében, vagy szerencsésebb inkább tágabb időszakokban megragadni a változás folyamatát – jelen esetben az 1935 és 1939 közötti időszak kompozíciós alakváltásait elemezve, ráadásul nagyobb zenei repertoárt, több, egy időben alkotó zeneszerző művét vizsgálva –, hogy megértsük, mi is történt a II. világháború kitörése előtti években a magyar zeneszerzésben.

GILÁNYI GABRIELLA

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet)

A pálos notáció hiányzó láncszeme. Egy újrafelfedezés margójára

A Magyar Nemzeti Levéltár több mint harminc éve elveszettnek hitt, 14. századi pálos graduáletöredéke 2023 novemberében került a Lendület Digitális Zenei Fragmentológia kutatócsoport látóterébe. A Központi Antikvárium aukciós katalógusában újrafelfedezett kéziratot a Zenetudományi Intézet 50 éves születésnapjának tiszteletére rendezett konferencián mutatta be Czagány Zsuzsa, ugyanitt Enyedi Mózes beszélt a töredék liturgikus tartalmáról. A két előadásban azonban nem esett szó a töredék kottairásáról, amely a gyors azonosítást lehetővé tette, s arról sem, hogy a pergamenlevél felbecsülhetetlen értékét is elsősorban egyedülálló hangjelzésének köszönheti. A magyarországi pálos kottairás *legkorábbi* példája került újból napvilágra, egyúttal az első olyan emlék, amely pálos eredetűként határozható meg pusztán a neumái alapján. Előadásomban a magyarországi gregorián notációtörténet legfontosabb stílusváltásáról, ezen belül pálos kottairás kialakulásáról, majd érdekes fáziskéséséről lesz szó – középpontban a frissen előkerült graduáletöredék hangjelzésével, amely egészen különleges láncszem a 14. század eleji kalligrafikus esztergomi kottairás és a számos forrásból dokumentálható 15. századi gótikus pálos notáció között.

ILLÉS SZABOLCS

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, Magyar Zenei Történelmi Osztály)

Fordított világ. Barokk művek a századforduló zeneakadémiai zongoraoktatásában

A legfontosabb barokk szerzők egyes művei, ha nem is túlzottan gyakran, de a kezdetektől fogva rendszeresen felbukkantak a Magyar Királyi Zeneakadémia hangversenyein, vizsgaprogramjaiban, tanterveiben. A kor szokásainak és elvárásainak megfelelően azonban a régebbi korok zenéje gyakran nagytekintélyű, elismert virtuózok, tanárok közreadásában, átdolgozásában került a hallgatóság elé. Előadásomban azt vizsgálom, e művek hírneves közreadói, az időközben végbement hangszertechnikai változásokra is reflektálva milyen játéktechnikai,

stilisztikai, hangszerelésbeli változtatásokkal igyekeztek aktualizálni, megközelíthetőbbé, befogadhatóbbá tenni Bach, Händel és Scarlatti zenéjét a századvég közönsége számára.

K. HORVÁTH ADÉL

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktoriskola)

„Elegem van a sok »avantgardeából«”. Maros Rudolf utolsó művei

Maros Rudolf életművének áttekintése során az elemző a zenei gyökerekhez való ragaszkodás (mint például egyfajta „veleszületett” kodályi forma- és arányérzék) és a legkorszerűbb eszközökkel való kísérletezés mérleghintáján találja magát. Maros zenéje példamutató módon tudott magyar maradni a korszerű zenei technikák szubjektívizálása és a kísérletezések idején is. Amikor egy merészebben felvállalt szeriális, vagy korszerű eszközöket alkalmazó műhelymunka után szelídebb, hagyományosabb nyelvezetet használt, azt nem tekinthetjük visszafordulásnak, meghasonulásnak vagy botladozásnak az új nyelvezet használatát illetően, az egyszerűen olyan, mint amikor a festő másik ecsethez nyúl. Éppen ezért életművét – bár biztosan lehetséges – nem érdemes stíluskorszakokra osztani, sokkal inkább célravezető egy elágazásokkal teli, de mindvégig stabil főágon haladó pályáiv felvázolása. Az 1970-es években keletkezett művek rávilágítanak arra, hogy Maros a hagyományt és a korszerű zenei elemeket milyen sikerrel juttatta szintézisre. Előadásomban az utolsó művek elemzése révén kívánom szemléltetni, miként kulminál a Maros életmű végén a Kodálytól tanult mesterségbeli tudás és az örök megújulásra való törekvés egysége.

KACZMARCZYK ADRIENNE

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály /
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

Liszt és az „antizene”

Liszt, kortársaihoz hasonlóan, haladásnak fogta fel a zenetörténetet. Már párizsi éveiben felfigyelt François-Joseph Fétis harmóniaelméletére, s még három évtizeddel később, 1867-ben is elébe helyezte Fétisét más teoretikusok munkáinak. Fétis úgy gondolta, hogy a harmóniai gondolkodás legutolsó fázisa, az úgynevezett omnitonális rendszer (ordre omnitonique) kialakulása még várat magára, ellenben Liszt már 1842-ben összefüggésbe hozta azt saját harmonizációs gyakorlatával. Az omnitonális rendszer alkalmazásának kinyilvánítása Liszt részéről egyike volt azon kompozíciós eszközöknek, amelyekkel saját helyét a zenei avantgárd-ban, azaz a „Zukunftsmusik” képviselői között jelölte ki. Fétis, bár értékelte teóriája elismerését, a „jövő zenéje” Liszt-féle megvalósításával, a weimari szimfonikus művekkel szemben kritikus álláspontot foglalt el. Míg ő beérte a báj [charme] hiányolásával, addig más kritikusok, köztük Eduard Hanslick, Joseph Joachim, Johannes Brahms, Robert és Clara Schumann, majd az 1890-es években még Hans von Bülow is

„zencietlennek”, „visszataszítónak”, „szélhámosságnak”, „Unmusiknak” minősítettek számos jelentékeny művét, elvitatva azok esztétikai értékét és műzenei besorolásának jogosultságát. Miközben Liszt zokon vette elutasító magatartásukat, ő maga, kétségtelen, hogy egész életében kísérletezett olyan kompozíciókkal, amelyekben a zene határait feszegette. Előadásom a liszti „antizenei stílus” mibenlétét és szerzői értelmezését szeretné megvilágítani.

KOMLÓS KATALIN

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

A zeneelmélet alaptéziseinek változásai az európai zenetörténetben: az átmenetek folyamatának történelmi léptéke

Általánosan elfogadott nézet, hogy az európai zenetörténet folyamán az elmélet követte a gyakorlatot; azaz, a teoretikusok a gyakorló muzsikuskok tevékenységéből vonták le következtetéseiket. A zeneelmélet bizonyos alaptézisei azonban hosszú életűek: olykor túlélnek a zenei nyelv organikus fejlődésének a változásait, és ily módon nincsenek mindig szinkronban az egyidejű gyakorlattal. De ennek a fordítottja is igaz: a zenetörténet évszázadainak során merész újítások, vagy kiemelkedő teoretikusok gyökeresen új elméleti koncepciói megelőzték korukat, és csak hosszú idő elteltével váltak általánosan elfogadottá a gyakorló muzsikuskok részéről.

A történelem kerekerei a maguk törvényei szerint, lassan forognak.

KUSZ VERONIKA

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet)

Az ifjú Weiner Leó zenei ideáljai

Amikor 1948 őszén az Amerikába érkező Dohnányi Ernő ellen egy magyar nyelvű, emigráns lap politikai támadást indított, Schulhof Andor, a zeneszerző impresszáriója tucatnyi, Dohnányit jól ismerő, többségében zsidó származású muzsikust kért fel, hogy a gyanúsítással kapcsolatos személyes, főként politikai természetű tapasztalatait írásban – nyílt levélben – rögzítse. A Dohnányi-hagyatékban fennmaradt, értékes dokumentumcsoportban több szempontból is kivételesnek számít Weiner Leó írása. Weiner elsősorban az antiszemitizmus vádjára reagált, s csak mintegy mellékesen jegyezte meg azt a körülményt, amely elszántságát különösen indokolhatta: *„Mélyen fájlalom ezt, mert éppen Dohnányi volt az, aki zenei fejlődésemre a legnagyobb mértékben kibatott.”* Weiner „zenei fejlődése” átmeneti korszakban, a magyar zenei modernitás születésének éveiben zajlott. Igaz, amikor a fiatal komponista – akkori névalakja szerint Vándor vagy Vándor-Weiner Leó – színré lépett, máris meglepő és lenyűgöző stílárís biztonság jellemezte hangját, olyannyira, hogy a kritika minden kortársánál ígéretebb zeneszerzőnek vélte. Tény, hogy az utókor is az életmű első harmadát–felét értékeli legtöbbrre, s Batta Andrásnak köszönhetően az első opuszokról több mérvadó analízis is született. S míg Batta

– igen meggyőzően – az „akadémizmus”, „neoklasszicizmus” és „szecesszió” fogalmakkal közelít Weiner korai műveire, a mostani előadásomban annak igyekszem utánajárni, pontosan miben ragadható meg a Weiner által említett Dohnányi-hatás, és mennyiben árnyalja ez a mozzanat a korai stílusáról ez idáig kialakított képünket. Érvelésemben fontos szerepet játszik majd egy nemrégiben váratlanul felbukkant, ismeretlen Weiner-mű kézírata, amely jelentősen gazdagíthatja az életműről való tudásunkat.

Zongorán közreműködik: Kassai István és Elek Szilvia.

MOLNÁR FANNI

(Budapest Music Center / Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktoriskola)

Mindent a szemnek, de mit a fülnek? A századvég historikus balettjei

A 19. század utolsó harmadában a historizmus folyamatosan alakuló, de sohasem lankadó szellemi áramlata sajátos műfajt hívott életre. A budapesti Nemzeti Színház, majd az Operaház színpadán az 1880-as években gyors egymásutánban mutattak be három bécsi eredetű balettet *Rococo*, *Renaissance* és *Bécsi keringő* címmel, és nem sokkal később a „historiográfiai baettek” – ahogyan egy korabeli kritika nevezte – egyetlen magyar képviselője is megszületett, *Csárdás* néven. Valamennyi balett a cselekmény nélküli táncgyülegek csoportjába tartozik, amelyek zenéje különféle szerzők népszerű hangversenydarabjaiból áll össze, és a karakter-, illetve társastáncok dekorativitását, szórakoztató hatását helyezik előtérbe. Tételrendjük és fogadtatásuk ugyanakkor arra is rávilágít, hogyan gondolkodtak a század végén a régmúlt vagy éppen a közelmúlt zenei stílusairól, és miként alkalmazták azokat a kor művészi igényeinek megfelelően. Előadásomban ismertetem a három bécsi eredetű balett budapesti verzióját, a *Csárdással* együtt végigkövetem gyorsan felívelő, ám rövidre zárt pályájukat a főváros színpadain, és arra is kitérek, hogy recepciójuk mit árulhat el a 19. század zenetörténeti, zeneesztétikai gondolkodásáról.

NAKAHARA YUSUKE

(Oszakai Egyetem)

Bartók madrigalizmusai az énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozásokban

Magától értetődőnek tűnik, hogy Bartók egyéni zeneszerzői stílusának kialakulásában meghatározó szerepet játszott a kelet-európai népzene hatása, és – mint *par excellence* hangszeres komponista – elsősorban a hangszeres zenében kísérletezte és alakította ki saját stílusát, amelyet a népdal zeneisége inspirált. Ez a kép azonban árnyalható, ha figyelembe vesszük a zeneszerző életének különböző időszakaiban készült, énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozásokat, hiszen ezek példát adnak arra, hogy nemcsak a népdalok dallama, hanem a szövegük is közvetett hatást gyakorolhatott a zeneszerzőre azáltal, hogy az adott szöveg kifejezéséhez megfelelő

zenei eszközt keresett. Az így született eszköz nem csak alkalmi effektusként szolgált, hanem életművében vissza-visszatért, így stílusának részévé vált.

Előadásomban az énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozások közül két művet emelek ki. Az egyik a *Nyolc magyar népdal* (BB 47, 1907–1917), amely jó példa arra, hogy Bartók későbbi műveiben gyakran előforduló, jellegzetes szimmetrikus mozgás már megvan ebben a műben is, de nem pusztán a népdal dallamából eredeztetett zenei jelenségként, hanem szövegfestésként jelenik meg. A másik pedig a *Húsz magyar népdal* (BB 98, 1929). Ez utóbbi mű megírásakor Bartók már birtokában volt a sajátos stílusának, tehát nem kellett feltétlenül újabb elemet kitalálnia a szövegfestéshez, hanem használhatta a már máshol alkalmazott megoldásokat. A később keletkezett művekkel való összehasonlítás alapján mégis feltételezhető az, hogy a szövegfestésként (újra)alkalmazott kompozíciós elemek a népdalfeldolgozások révén új jelentést nyerhettek és szilárdabban rögzülhettek Bartók eszköztárában.

DR. HABIL. NÓTÁRI TAMÁS

(Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem)

Korszakváltások a *Dichterliebe* értelmezésében: az énekesi megszólaltatás és a zenetudomány kölcsönhatása

A *Dichterliebe* (Op. 48) kapcsán immáron másfél évszázada visszatérő kérdés, hogy Schumann mennyire volt fogékony a heinei iróniára, s ezt miként és mennyire ültette át dalciklusába. A zenetudomány válaszai szélsőségesebbek nem is lehetnének: a spektrum a zeneszerző és a költő szellemisége közti összhang tagadásától (Richard Batka, Werner Korte), a részbeni találkozás melletti érveken át (Rufus E. Hallmark, Eric Sams, Thomas Synofzik) a tökéletes harmónia bizonyításáig (Philipp Spitta, J. A. Fuller Maitland, Dietrich Fischer-Dieskau, Bodnár Gábor, Sonja Gesse-Harm) terjed. E nézeteket természetesen nem kizárólag zene- és irodalomtudományi szempontok alakították, hanem olykor – kivált a német szakirodalomban – Heine és a heinizmus történelmileg erősen determinált megítéléséből is fakadtak.

Schumann leggyakrabban megszólaltatott dalciklusáról lévén szó, a lemezen elérhető interpretációk száma – a legóvatosabb kalkuláció alapján is – meghaladja a 120-at. A legkorábbi lemezek, a dalciklus egy-egy dalának rögzítése után 1928-ban Thom Denijs holland baritonnal megszületett a *Dichterliebe* első felvétele. A századelő akusztikus felvételei és a '78-as lemezek megmutatták a dalciklus iróniáját és ambivalenciáját (Charles Panzéra), eleganciáját (Gerhard Hüsch, Aksel Schiøtz) és sodró szenvedélyét (Lotte Lehmann, Alexander Kipnis). E sokszínűség helyét a század második felében az ambivalenciamentes „egyértelműsítés” vette át, amely a közvetlen líraiság (Gérard Souzay, Fritz Wunderlich) mellett a *Dichterliebe*t komoly, mosolytalanul keserű drámává formálta (Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier, Brigitte Fassbaender). E két felfogás a 20. század végére bánatban úszó, a líra mögött az iróniát, a dráma mögött a könnyedséget ignoráló *Dichterliebe*-interpretációkká olvadt egybe. Ettől a ballaszttól az elmúlt évtizedekben néhány énekes

(Nathalie Stutzmann, Ian Bostridge, Christine Schäfer, Matthias Goerne) ismét képes volt megszabadítani a dalciklust.

Az interpretáció természetesen az énekes és zongorakísérő habitusának, de legalább annyira az adott korszak meggyőződésének és ízlésének lenyomata is. Az énekesi értelmezések markáns, valamennyi Schumann-dalciklusnál markánsabb eltéréseinek oka jórészt azon ítéletben keresendő, amelyet a kor és a művész e kérdések kapcsán alkotott: miként értelmezte vagy értelmezte át/félre Schumann Heine verseit, illetve mennyire találkozott Heine „szentimentális malíciája” és Schumann „romantikája”?

Az előadás célja kettős. Egyfelől a felvételekben tükröződő felfogás alakulását nyomon követve a *Dichterliebe*-felvételek korszakváltásainak rögzítése, másfelől a zenetudomány és az énekesi interpretáció kölcsönhatásának, vagyis annak a feltárása, hogy a mindenkori zenetudományi megállapítások miként hatottak az énekesekre, és az énekesi értelmezések mennyiben befolyásolták a szakirodalmi nézeteket.

SZABÓ BALÁZS

(Széchenyi István Egyetem, Művészeti Kar)

„Mi is hát az a stílus?” Egy fogalom útja Molnár Antal életművében

A magyar zenetudomány történetének egyik legszelesebb szellemi horizonttal bíró alakja, Molnár Antal zeneesztétikai és zenetörténeti írásaiban több alkalommal, különböző szempontok szerint foglalkozott a stílus fogalmával, annak sokrétű összefüggéseivel. Az előadás a fogalom értelmezésének változásait, az interpretáció elmélyülését mutatja be a zenetudós műhelyében az 1910-es évek közepétől keletkezett írásoktól az 1971-ben megjelent *Gyakorlati zeneesztétika* záró fejezetéig, egy-egy utalás erejéig a kortárs magyar szakirodalomra is kitekintve.

TÓTH EMESE

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály / Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktoriskola)

Kottacímlapok ikonográfiájáról

A zeneműkiadók forgalmazásában kapható zenei nyomtatványok címlapjai nemcsak az alkalmazott grafika aktuális állapotáról adnak képet, de az azt meghatározó stíluspreferenciákról is. A borítók ikonográfiáján a historizmus, a szecesszió, art deco motívumai egyaránt tetten érhetők. Habár e kottacímlapokon megjelenő tematikák a stílusokhoz hasonlóan változatosak és nem mindig tekinthetők a zeneszerző választásának, az alkotók – nem egy esetben neves képzőművészek – zenével kapcsolatos asszociációi így is érzékelhetők.

Előadásomban a magyarországi kottacímnapokon nyomon követhető stílusváltozások főbb állomásait emelem ki, különös tekintettel az 1867-1914 közötti időszakra vonatkozóan.

VARGA LÁSZLÓ DÁVID

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, Régi Zenetörténeti Osztály)

A rezponzórium-kommúniók dallamváltozatai.

Egy ősi énekes gyakorlat nyomai az órómai és a gregorián hagyományban

A lokális órómai és a nagy területen elterjedt gregorián repertoárok összehasonlítását a kutatástörténetben a polémia kezdetétől fogva jellemezte a hagyományok éles – olykor esztétikai benyomásokon alapuló – szembeállítás. Értelmezőik olyan szempontok szerint igyekeztek felállítani kronológiájukat, mint az órómai ének túldíszítettsége (szemben a gregorián letisztultságával), vagy mint az előbbi szájhagyományos jellege, az énekek archaikus vonásai, szemben az utóbbi gazdag kéziratosságot és dallami kultúrájával. Ezek a megközelítések nem ritkán egymásnak ellentmondó eredményekre vezettek. Előadásomban a két tradíció dallamanyagának árnyalt megközelítését egy különleges probléma felől közelítem meg: az órómai repertoárban több olyan tételt találunk, amelyek a liturgia két különböző műfajában is szerepelnek, méghozzá azonos szöveggel és dallammal, s úgy tűnik, Róma az újabb tételek létrehozására számos esetben tartotta megoldásnak egy másik műfajban már létező ének változtatások nélküli újrafelhasználását. A jelenség órómai könyvekben megtalálható példái közül a legnagyobb számban az úgynevezett rezponzórium-kommúniók maradtak fenn, s e különleges tételek frank-gregorián recepciója kitüntetett figyelmet érdemel. Minthogy a gregorián énekről szóló monográfiák előszeretettel hangsúlyozzák, hogy a gregorián repertoár terjedését, tanulását, egyúttal az újabb kompozíciók létrehozását egyértelműen támogatták a Karoling-kor zeneelméleti traktátusai és a kottairás, 10–14. századi források analizisével fény derült arra, hogy Rómán kívüli területeken, számos gregorián művelő régióban is tetten érhető ez az egykori, archaikusnak ítélt alkotásmód. Ennek alapos vizsgálata nemcsak a hagyományt művelők stílus- és műfajfelfogásáról nyújt megbízható képet, de egyúttal felhívja a figyelmet a csupán stilisztikai benyomásokon alapuló történeti kronológiák hiányosságaira is.

VIZINGER ZSOLT

(HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, Magyar Zenetörténeti Osztály)

„Felséges füleldelet” vagy „lejárt copf-chablon”?

Louis Spohr kamaraműveinek pesti recepciója a 19. században

A reformkori Pest-Buda polgárai a „halhatatlan nevet nyert” Haydn, Mozart és Beethoven kamaraművei mellett a zeneirodalom újabb alkotásait is megismerhették a Tábornoky- és Szervácinszky-kvartettek koncertjein. Bár a kamarazenei repertoár viszonylag lassan változott, Hummel, Onslow és Ries művei hamar a feledés homályába merültek, és az 1850-es évek elején újrainduló pesti koncertéletben már Schubert, Mendelssohn, Schumann vagy éppen Volkmann művei számítottak izgalmas újdonságnak. Noha a legtöbb műfajban Louis Spohr szerzeményei sem kerültek be a kánonba, különleges összeállítású kamaraműveit, hegedűre komponált

énekdő dallamait nem feledték el teljesen. A 20. századi szakirodalom gyakran ismételt frázisa a német zeneszerzővel kapcsolatban, hogy se nem klasszikus, se nem romantikus – azaz stílusa átmeneti, valahol két korszak közé esik. Előadásomban bemutatom a pesti Spohr-recepció változásainak sarokpontjait az 1830-as évektől egészen a századfordulóig: hogyan gondolkodtak Spohr műveiről akkor, amikor még frissek voltak, a szerző halála után, illetve a század végén, amikor a nosztalgia eszközüvé váltak.

Jegyzetek

